

Richard Strauss – Der Komponist und sein Werk

Allitera Verlag

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades
Fortgeführt von Theodor Göllner
Herausgegeben seit 2006
von Hartmut Schick

Band 77

Richard Strauss
Der Komponist und sein Werk
Überlieferung, Interpretation, Rezeption
Bericht über das internationale Symposium zum 150. Geburtstag
München, 26.–28. Juni 2014

Richard Strauss

Der Komponist und sein Werk

Überlieferung, Interpretation, Rezeption

Bericht über das internationale Symposium
zum 150. Geburtstag
München, 26.–28. Juni 2014

Herausgegeben von
Sebastian Bolz, Adrian Kech
und Hartmut Schick

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de

Juni 2017
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2017 Buch&media GmbH, München
© 2017 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen
Satz und Layout: Johanna Conrad, Augsburg
Printed in Germany · ISBN 978-3-86906-990-6

Inhalt

Vorwort	9
---------------	---

Abkürzungsverzeichnis	13
-----------------------------	----

Richard Strauss in seiner Zeit

Hans-Joachim Hinrichsen

Des Meisters Lehrjahre.

Der junge Richard Strauss und seine Meininger Ausbildungszeit bei Hans von Bülow	17
---	----

Dietmar Schenk

Berlins »Richard-Strauss-Epoche«.

Richard Strauss und das Musikleben im kaiserlichen Berlin	37
---	----

Dörte Schmidt

Meister – Freunde – Zeitgenossen.

Richard Strauss und Gerhart Hauptmann	51
---	----

Albrecht Dümling

»... dass die Statuten der Stagma dringend zeitgemässer Revision bedürfen«.

Richard Strauss und das musikalische Urheberrecht 1933 / 1934	73
---	----

Richard Strauss und das Orchester

Stefan Schenk und Bernhold Schmid

»... es ist mir mitunter schon der Gedanke aufgetaucht,
einige Partien umzuinstrumentieren.«

Einblicke in die Werkstatt des jungen Strauss anhand seiner Instrumentations-Überarbeitung des <i>Macbeth</i>	111
--	-----

Hartmut Schick

»Neue Gedanken müssen sich neue Formen suchen«:

Die Tondichtungen von Richard Strauss und das Reprisesproblem. 135

Stefan Keym

Ausklang oder offenes Ende?

Dramaturgien der Schlussgestaltung in den Tondichtungen von

Richard Strauss und ihr historischer Kontext 167

Bernd Edelmann

Vom Bayerischen Defiliermarsch zu Gustav Mahler.

»Poetischer Kontrapunkt« im *Don Quixote* von Richard Strauss 191

Achim Hofer

»Seiner Majestät dem Kaiser und König Wilhelm II.

in tiefster Ehrfurcht gewidmet.«

Richard Strauss' Märsche 1905–1907 259

Carsten Schmidt

Die Uraufführung der *Alpensinfonie* im Licht bislang unbeachteter Quellen . . 295

Richard Strauss und das Musiktheater

Adrian Kech

Kritik als kreatives Potenzial.

Revidierte Komposition in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss . . 313

Walter Werbeck

Richard Strauss und die Operette 335

Robert Maschka

Fortschreibungen:

Der Tantaliden-Clan in Richard Strauss' *Elektra* und *Ägyptischer Helena*

sowie in Manfred Trojahns *Orest* 353

Arne Stollberg

»Übergang zum Geiste der Musik«.

Ästhetische Diskurse und intertextuelle Spuren in Strauss' *Daphne* 381

Ulrich Konrad

Glucks Drama aus Wagners Geist in Strauss' Händen.

Die Bearbeitung der Tragédie opéra *Iphigénie en Tauride* 399

Richard Strauss als Liedkomponist

Andreas Pernpeintner

Der späte Strauss und seine frühen Lieder 425

Birgit Lodes

»Rot« versus »tot«:

Blindenklage von Karl Friedrich Henckell (1898) und Richard Strauss (1906) . . 439

Matthew Werley

»Ach, wie hatten jene Zeiten Kraft«.

Erinnerungskultur, Landschaft und Richard Strauss'

Blick vom oberen Belvedere 469

Reinhold Schlötterer

Musikalisch-Elementares bei *Im Abendrot* von Richard Strauss 497

Richard Strauss und die USA

Wolfgang Rathert

Richard Strauss und die Musikkritik in den USA 517

Claudia Heine

Objekte von ideellem und materiellem Wert.

Wege der Überlieferung von Strauss-Autografen in die USA 533

Morten Kristiansen

The Works of Richard Strauss in the American Repertoire:

A Preliminary Study 559

Bryan Gilliam

Richard Strauss Reception in America after World War II:

My Straussian Journey 583

Autorinnen und Autoren 595

Vorwort

Der 150. Geburtstag von Richard Strauss am 11. Juni 2014 war für das Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München und das dort angesiedelte, 2011 gegründete Forschungsprojekt *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* der Bayerischen Akademie der Wissenschaften ein willkommener Anlass, die internationale Strauss-Forschung zu einem großen Symposium in die Geburtsstadt des Komponisten einzuladen. Der vorliegende Band präsentiert in schriftlicher Form die Ergebnisse dieser Tagung, die vom 26. bis 28. Juni 2014 in den Räumen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München stattfand und durch zwei Konzerte ergänzt wurde: einen von Andreas Pernpeintner moderierten Liederabend mit Anja-Nina Bahrmann und Dieter Paier sowie ein großes Konzert zum Thema »Richard Strauss und Gustav Mahler«, das vom Chor des Bayerischen Rundfunks unter Leitung von Peter Dijkstra, dem Rezitator Georg Blüml und dem Pianisten Anthony Spiri gestaltet wurde.

Da die Werke von Richard Strauss – zumindest die Tondichtungen und die bekannteren unter den Opern und den Liedern – im Repertoire der Opern- und Konzerthäuser auf der ganzen Welt prominent vertreten sind, bedurfte es des Richard-Strauss-Jahres 2014 im Prinzip nicht, um an den Komponisten zu erinnern. Eigentümlich war aber doch die ambivalente Art und Weise, in der die Medien, zumal am 150. Geburtstag, das Phänomen Richard Strauss thematisierten – nämlich zumeist mit einem Unterton, aus dem man deutliche Vorbehalte heraushören konnte, wohl auch ein Unbehagen am Publikumserfolg dieses vermutlich meistaufgeführten Komponisten des 20. Jahrhunderts. »Klangzauberer im Zwielicht« titelte eine der großen deutschsprachigen Zeitungen, »Voller Widersprüche« eine andere, »Strauss – ein schwieriges Erbe«, »Gebt dem Mann einen Schatten!« und (durchaus doppelsinnig) »Die überlebte Moderne« lauteten die Überschriften weiterer Artikel über einen »Komponisten, der noch immer zum Widerspruch reizt«. Leben und Werk von Strauss wurden gegeneinander ausgespielt, bis hin zu Eleonore Büning's Aufruf, seine »himmlische Musik« endlich nicht mehr »von seinem spießigen irdischen Lebenslauf zu trennen.«

Mindestens ebenso interessant wie die trotz aller Popularität schwierige und komplizierte Musik von Strauss scheint für die mediale Öffentlichkeit immer noch das ambivalente Verhalten des Komponisten gegenüber den Machthabern in der Zeit des Nationalsozialismus, sein ausgeprägter Geschäftssinn oder sein betont bürgerlicher, dem romantischen Geniebild sich entziehender Habitus zu sein – ungeachtet dessen, dass solche Themen mittlerweile recht gut aufgearbeitet sind, wie nicht zuletzt das 2014 von Walter Werbeck herausgegebene *Richard Strauss Handbuch* zeigt. Musik und Biografie halten aber immer noch mehr als genug Forschungsdefizite und anspruchsvolle Heraus-

forderungen bereit, denen zu widmen sich lohnt. Bereits der Umstand, dass Strauss nach wie vor polarisiert und zum Widerspruch reizt, zeigt jedenfalls, dass es bei diesem Komponisten noch viel zu diskutieren und auszufechten gibt.

Nachdem die Musikwissenschaft das Thema Richard Strauss in den Nachkriegs-Jahrzehnten weitgehend gemieden hatte (wie Bryan Gilliams Beitrag in diesem Band illustriert), entwickelte sich im Wesentlichen erst in den letzten 30 Jahren national und international eine ernsthafte, kritische Strauss-Forschung, die seitdem stetig wächst und inzwischen mit dem *Richard-Strauss-Quellenverzeichnis* (www.rsi-rsqv.de) und dem Langzeitprojekt *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* auch eine solide philologische Basis bekommt. Bahnbrechend gewirkt haben hier besonders die Forschungen von Franz Trenner, Bryan Gilliam und Walter Werbeck sowie die Aktivitäten des Richard-Strauss-Instituts in Garmisch-Partenkirchen, aber auch die 1999 in München veranstaltete Konferenz *Richard Strauss und die Moderne* und die gleichzeitige große Strauss-Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek zum 50. Todestag des Komponisten mit ihrem wunderbaren Ausstellungskatalog.

Für jüngere WissenschaftlerInnen und aktuell Studierende scheinen die alten, namentlich von Theodor W. Adorno geschürten Vorbehalte gegenüber dem »begabten Kegelbruder« (so Thomas Mann) und seinem angeblichen Verrat an der Moderne schon weitgehend obsolet geworden zu sein. Und in einer Zeit, die bereits durch die Postmoderne hindurchgegangen ist, spricht nicht zuletzt auch das Interesse von Komponisten wie Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn oder Jörg Widmann an den komplexen Partituren von Richard Strauss für dessen wiederkehrende Aktualität. Dass dabei irritierende und problematische Aspekte im Leben und Wirken des Komponisten nicht ausgeblendet werden, versteht sich von selbst und zeigen auch die Beiträge des vorliegenden Bandes, die einen weiten Bogen spannen – von biografisch-kulturgeschichtlichen und rezeptionsästhetischen Themen (mit dem Fokus auf Strauss' Berliner Zeit und seiner Wirkung in den USA) über die Interpretation von Orchesterwerken, Opern und Liedern bis hin zu philologischen Fragen.

Nicht weniger als vier Generationen von Strauss-Forschern haben zum Symposium von 2014 beigetragen und ihre Beiträge in vielfach erweiterter Form hier publiziert: vom mittlerweile 91-jährigen Nestor der Strauss-Forschung, Reinhold Schlötterer – der 1977 an der Universität München die bis heute existierende Richard-Strauss-Arbeitsgruppe begründet hatte –, bis hin zu sechs Jahrzehnte jüngeren Mitarbeitern der Münchner Forschungsstelle Richard-Strauss-Ausgabe. Zwei Namen allerdings fehlen tragischerweise. Roswitha Schlötterer-Traimer verstarb im Oktober 2013 und konnte so die Tagung, auf die sie sich gefreut hatte, nicht mehr erleben und bereichern. Salome Reiser, die als Editionsleiterin der Richard-Strauss-Ausgabe die kritische Ausgabe der Oper *Salome* vorbereitet und beim Symposium noch referiert hatte, erlag im Dezember 2014 ihrer schweren Krankheit. Dem ehrenden Gedenken an beide Kolleginnen sei dieser Band gewidmet.

Viele haben dabei mitgewirkt, das Symposium von 2014 und den Druck des vorliegenden Bandes zu ermöglichen. Allen voran gebührt der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und ihren MitarbeiterInnen Dank für die Überlassung der Räume und Technik sowie die organisatorische Hilfe bei der Durchführung des Symposiums. Den Kollegen Jürgen May und Wolfgang Rathert danken wir für die Mitwirkung bei der Planung des Programms. Als Förderer haben die Tagung und die begleitenden Konzerte finanziell großzügig unterstützt: die Bayerische Akademie der Wissenschaften, die Regierung von Oberbayern und der Kulturfonds Bayern mit dem vom Bayerischen Staatsministerium für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst aufgelegten Förderprogramm zum Richard-Strauss-Jahr 2014, ferner das Kulturreferat der Landeshauptstadt München, der Verein der Freunde der Musikwissenschaft München und das Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ihnen allen gilt unser herzlicher Dank. Der Bayerischen Akademie der Wissenschaft danken wir zudem für die Förderung der Drucklegung dieses Bandes aus Mitteln der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften und dem Münchner Allitera Verlag für die umsichtige verlegerische Betreuung. Für die Reproduktionsgenehmigung für Quellen- und Notenabbildungen sind wir der Familie Strauss und den betreffenden Verlagen zu Dank verpflichtet. Und nicht zuletzt sei allen Autorinnen und Autoren herzlich gedankt für ihre Beteiligung am Symposium und an der vorliegenden Publikation. Zusammen mit ihnen hoffen wir auf eine breite und produktive Resonanz.

München, im Februar 2017

Die Herausgeber

»... es ist mir mitunter schon der Gedanke aufgetaucht,
einige Partien umzuinstrumentieren.«

Einblicke in die Werkstatt des jungen Strauss anhand seiner Instrumentations-Überarbeitung des *Macbeth*

Stefan Schenk und Bernhold Schmid

Von Richard Strauss' früher Tondichtung *Macbeth* op. 23 nach Shakespeares gleichnamigem Drama entstanden nicht weniger als drei Fassungen – in Gestalt von ebenfalls drei Partituren, wie Walter Werbeck 1993 gezeigt hat.¹ Freilich gibt es eine Hierarchie: Die Fassungen bauen aufeinander auf, und die letzte, dritte, ist als die gültige anzusehen.

Die erste Fassung, im Januar 1888 vollendet, liegt nur in Fragmenten vor.² Bekannt ist, dass Strauss diese früheste Fassung, kaum dass sie niedergeschrieben war, innerhalb weniger Wochen erheblich überarbeitet hat. Anlass dazu gab eine Kritik des von Strauss hoch verehrten Dirigenten Hans von Bülow, der die Partitur durchgesehen und unter anderem grundsätzliche Zweifel am dramaturgischen Konzept geäußert hatte: Eine Tondichtung mit dem Namen *Macbeth* könne doch nicht mit dem Triumphmarsch einer anderen Person enden,³ nämlich der des Macduff – also desjenigen, der dem Königsmörder Macbeth die gerechte Strafe zuteil werden lässt.

Diesem Einwand trägt die zweite Fassung Rechnung: Sie hat also einen neuen Schluss, der den Untergang des Macbeth aufgreift. Sie weist aber auch sonst noch einige Modifikationen auf, soweit das anhand der Fragmente der ersten Fassung nachweisbar ist; auch ist sie kürzer.⁴ Diese zweite Partitur, die noch im Februar 1888 vollendet wurde, trägt einen Datierungsvermerk, der auf die Vorgängerversion ver-

1 Vgl. Walter Werbeck, »Macbeth« von Richard Strauss. Fassungen und Entstehungsgeschichte«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 50 (1993), S. 232–253.

2 Die bislang bekannten sieben Seiten der ersten Fassung sind erstmals faksimiliert abgedruckt in: Walter Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss* (= Dokumente und Studien zu Richard Strauss 2), Tutzing 1996, S. 545–552.

3 Bülows Reaktion, die sich außerdem gegen die Dissonanzen im *Macbeth* wendete, schildert Strauss selbst in »Aus meinen Jugend- und Lehrjahren«, in: *BE*, S. 203–218, hier S. 211.

4 Erste Fassung: 91 Seiten autografe Partitur; zweite Fassung: 78 Seiten, jetzt ohne Reprise und am Ende anstelle des D-Dur-Triumphmarsches des Macduff der Untergang des Macbeth, düster in d-Moll.

weist: »Im ersten Entwurfe vollendet 9. Januar. Dieser zweite Schluss 8. Februar 1888. München.«⁵

Bülow lehnte auch die geänderte Fassung ab.⁶ Strauss, jetzt von gelegentlichen Selbstzweifeln geplagt, legte das Stück beiseite, wenn auch nicht vollends: Immerhin ließ er die zweite Fassung im folgenden Jahr (1889) probenhalber durchspielen, und im Oktober 1890 kam es sogar zu einer Uraufführung in Weimar unter der Leitung des Komponisten, wobei *Macbeth* einen »recht stürmischen Achtungserfolg«⁷ erzielte.

Strauss fasste daraufhin den Entschluss, das Stück umzuinstrumentieren oder sogar vollständig zu überarbeiten. Als er noch im Monat der Uraufführung damit begann, eine dritte Fassung niederzuschreiben, konnte er einiges an neuen Erfahrungen einarbeiten: Seit der Niederschrift der zweiten Fassung waren rund zweieinhalb Jahre vergangen, und neben seiner intensiven Kapellmeistertätigkeit waren zwei weitere Tondichtungen, *Don Juan* und *Tod und Verklärung*, entstanden und aufgeführt worden.⁸

Was ihm bei der großangelegten Uminstrumentierung des *Macbeth* vorschwebte, ist durch seine eigenen Äußerungen belegt; wie er seine Vorstellung tatsächlich umgesetzt hat, das sollen einige vergleichende Blicke in die Partituren der zweiten und der dritten Fassung zeigen.⁹ Es ist dies eine gute Gelegenheit, dem jungen Komponisten Strauss ein wenig über die Schulter zu schauen und die Weiterentwicklung seiner Orchesterbehandlung zu studieren. Ob es sich bei der letzten Umarbeitung des *Macbeth* wirklich nur um ein Uminstrumentieren handelt, wie der Komponist selbst seine Überarbeitung ankündigte, wird sich zeigen.

Strauss sah also den *Macbeth* in Inhalt und Form als gelungen an, war aber mit der Instrumentierung nicht zufrieden.¹⁰ Am 14. Oktober 1890, kurz nach der Uraufführung der zweiten Fassung, schrieb er an seine Mutter: »Mir selber hat das Werk

5 Autografe Partitur der Tondichtung *Macbeth* (zweite Fassung), als »op. 20« bezeichnet; 1888; Original in Privatbesitz; Mikrofilm-Rückvergrößerung D-Mbs Mus.ms.app. 386.

6 Auf die ablehnende Haltung Bülows auch der zweiten Fassung gegenüber – die Dissonanzen waren nicht geringer geworden – nimmt Strauss im Brief an Bülow vom 24.08.1888 Bezug: »Vielleicht befreunden Sie sich an einem neueren Werke von mir, das einen weniger schroffen und grausigen Inhalt als »Macbeth« hat, mit dem von mir nun eingeschlagenen Wege.« (Hans von Bülow/Richard Strauss, »Briefwechsel«, hrsg. von Willi Schuh und Franz Trenner, in: *Richard Strauss-Jahrbuch* 1954, S. 7–88, hier S. 70).

7 Richard Strauss an seine Mutter, 14.10.1890, D-Mbs Ana 330, I, Strauss, Nr. 199, S. 1^r.

8 *Don Juan*: UA November 1889 (Strauss); *Tod und Verklärung*: UA Juni 1890 (Strauss).

9 Zu einem solchen Vergleich lädt das Projekt *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* ausdrücklich ein: Im Band Richard Strauss, *Macbeth* op. 23, hrsg. von Stefan Schenk und Walter Werbeck (= RSW III/4), Wien 2016 wird neben der bekannten dritten Fassung in synoptischer Gegenüberstellung auch die bisher unveröffentlichte zweite herausgegeben; außerdem werden die Fragmente der ersten Fassung als Faksimile beigegeben.

10 Zum Folgenden bis S. 123 vgl. Bernhold Schmid, »Richard Strauss' *Macbeth*«, in: *Musik in Bayern* 35 (1987), S. 25–53, hier S. 42–50. Die Ausführungen basieren verschiedentlich darauf und stel-

sehr gut gefallen, wenn ich auch manches in der thematischen Arbeit etwas klarer wünschte, es ist mir mitunter schon der Gedanke aufgetaucht, einige Partien umzuinstrumentieren. »Wer weiß was ich thu!«¹¹ »Durch zu viele Mittelstimmen kommen an vielen Stellen die Hauptthemen nicht so plastisch heraus, als ich es wünschte«, schrieb er an Alexander Ritter.¹² Zweck der Umarbeitung ist es also, Themen klarer hervortreten zu lassen; dazu hatte ihm übrigens auch sein Vater mehrmals in Briefen geraten.

Ein wesentlicher Faktor bei der von Anfang Oktober 1890 bis Anfang März 1891 erfolgten Umarbeitung ist die Einführung der Basstrompete, die Strauss nur durch Wagners *Ring* kennengelernt haben kann. Unmittelbar vor den Arbeiten an der Endfassung des *Macbeth*, am 28. September 1890, hatte ihm sein Weimarer Kollege, der Hofkapellmeister Eduard Lassen, Dirigate von *Rheingold* und *Siegfried* angeboten.¹³ Schon im Frühjahr 1889 (also noch vor seinem Amtsantritt in Weimar am 1. August 1889) hat Strauss mit dem Sänger Heinrich Zeller die Partien des Siegmund und Siegfried einstudiert;¹⁴ spätestens in dieser Zeit wird er sich intensiv mit dem *Ring*

len eine wesentliche Erweiterung von Passagen daraus dar. Im Einzelnen wird nicht angemerkt, wo unmittelbar auf diesen Text zurückgegriffen wird.

- 11 Strauss an seine Mutter, 14.10.1890, D-Mbs Ana 330, I, Strauss, Nr. 199, S. 1^r. – »Wer weiß was ich thu!« ist ein Zitat aus der vierten Szene von Richard Wagners *Rheingold* (vgl. Richard Wagner, *Die Musikdramen*, München 1978, S. 576).
- 12 Zit. nach Erich H. Mueller von Asow, *Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis, Band 1: Opus 1–59*, Wien und Wiesbaden 1959, S. 108.
- 13 Vgl. *TrennerC*, S. 80.
- 14 Von einem Studium des Siegmund ist erstmals in einem Brief Strauss' an den Generalintendanten des Weimarer Hoftheaters Hans Bronsart von Schellendorf vom 24.04.1889 die Rede (in: *Lieber Collega! Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten, 1. Band*, hrsg. von Gabriele Strauss [= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 14], Berlin 1996, S. 143); das Studium des Siegfried erwähnt Strauss gegenüber Bronsart zuerst am 31.03.1889 (in: ebd., S. 136). Strauss hat in dieser Zeit intensiv mit Heinrich Zeller (1856–1934) gearbeitet und Wagner-Partien wie Erik und Rienzi, aber auch Max und Florestan etc. einstudiert, wie der Briefwechsel Strauss/Bronsart zeigt (vgl. ebd., S. 138: Bronsart an Strauss am 03.04.1889; S. 138: Strauss an Bronsart am 07.04.1889; S. 143: Strauss an Bronsart am 24.04.1889; S. 144: Bronsart an Strauss am 30.04.1889; S. 145: Strauss an Bronsart am 03.05.1889; S. 148: Strauss an Bronsart am 27.05.1889).

Vermutlich hatte Strauss schon zu Beginn seiner Weimarer Amtszeit (ab dem 01.08.1889) damit gerechnet, *Rheingold* und *Siegfried* zu dirigieren; dazu kam es jedoch nicht: Am 08.10.1889 schrieb Strauss an Bülow, dass Lassen den *Ring* nun doch selbst dirigieren würde (in: ebd., S. 84). Der Generalintendant des Weimarer Hoftheaters Hans Bronsart von Schellendorf war nicht glücklich darüber, dass Strauss in der Folgezeit offenbar zunehmend großes Repertoire von Lassen übernahm; Bronsart schrieb am 04.09.1893 an Strauss: »Nur mit Widerwillen habe ich seinerzeit meine Einwilligung gegeben, daß der Herr Hofkapellmeister Schritt für Schritt eine bedeutende Oper nach der anderen auf Ihre Wünsche an Sie abgab, und dadurch aus der Stellung eines ersten Dirigenten in eine sekundäre gedrängt wurde, die weder seiner Antecedention noch seiner Leistungsfähigkeit entspricht. Überdies glaube ich, daß durch einige Dienst-

beschäftigt und die Möglichkeiten der Basstrompete erkannt haben.¹⁵ Strauss dürfte der erste Komponist nach Wagner sein, der das insgesamt selten gebrauchte Instrument verwendet; außer im *Macbeth* setzt er es noch in *Guntram* und *Elektra* ein.¹⁶

»Die Baßtrompete macht sich famos; sie ist der einzig mögliche Übergang und Vermittler zwischen Trompeten und Posaunen und mildert das Blech kolossal!«, schrieb Strauss am 1. März 1892 nach der Uraufführung des umgearbeiteten *Macbeth* an seine Eltern.¹⁷ Schon am 6. November 1890 hatte er seiner Schwester Johanna über die Basstrompete berichtet: »da i. d. 1. Fassung zu wenig Blech darin war, schreibe ich noch eine Baßtrompete dazu, die mir famose Dienste leistet.«¹⁸ »Zu wenig Blech«: Dass große Blechbesetzungen den Klang mildern, legt er in der Instrumentationslehre von 1905 dar, wo es heißt: »Großes Blech klingt eher weich. Dazu kommt, daß eine bedeutende Anhäufung von Blechmassen die Kraft eher mildert. / Zwei Trompeten, die scharf in ein Holz- und Streichorchester hineinfahren, können unter Umständen schroffere Wirkungen erzielen als ein Heer von Blechinstrumenten, die sich gegenseitig ergänzen.«¹⁹

entlastungen einer Wiederkehr Ihrer bedenklichen Erkrankung vorgebeugt werden kann.« (in: ebd., S. 186). Nach Auskunft der Weimarer Theaterzettel gab es während Strauss' Weimarer Zeit (01.08.1889 bis 30.09.1890) überhaupt keine Aufführungen von *Rheingold* und *Siegfried*; vgl. archive.thulb.uni-jena.de/staatsarchive/receive/ThHStAW_opus_00000353#tab1 (abgerufen am 17.10.2016) und archive.thulb.uni-jena.de/staatsarchive/receive/ThHStAW_opus_00001543#tab1 (abgerufen am 17.10.2016).

- 15 Bei *TrennerC* gibt es nur vergleichsweise wenige Angaben zu Strauss und seiner Beschäftigung mit dem *Ring*; demzufolge sah der etwa 14-Jährige im Mai 1878 *Siegfried* (*TrennerC*, S. 15) und im Oktober desselben Jahres *Walküre* (*TrennerC*, S. 16), im Jahr darauf (am 10.08.1879) *Götterdämmerung* (*TrennerC*, S. 19). Der Eintrag bei *TrennerC*, S. 19 anlässlich des Besuchs der *Götterdämmerung* »damit den ganzen ›Ring‹ gehört« ist allerdings zumindest über *TrennerC* nicht belegbar, da dort kein Besuch des *Rheingold* nachgewiesen ist. *TrennerC*, S. 55 gibt erst für den 19. Januar 1887 an: »mit dem Geiger A. Brodsky im Stadttheater in ›Rheingold‹ unter A. Nikisch.« Bei einer umfassenden Untersuchung der Briefe etc. dürften weitere Dokumente zu finden sein.
- 16 Sonstige Verwendung der Basstrompete (Auswahl): Arnold Schönberg, *Gurre-Lieder* (1911), Strawinsky, *Le sacre du printemps* (1913), Leos Janáček, *Sinfonietta* (1925), Friedrich Cerha, *Exercises* (1967), Hans Werner Henze, *Das Floß der Medusa* (1968). (Vgl. Vienna Symphonic Library, www.vsl.co.at/de/Bass_trumpet/Repertoire, abgerufen am 17.10.2016). Immer wieder setzt Aribert Reimann die Basstrompete ein, so in *Troades* (1985), *Medea* (2010) und *Tarde* (2003). Zum Einsatz der Basstrompete generell vgl. die Orchesterstudien von Ken Shifrin, *Orchestral Excerpts for Euphonium and Bass-Trumpet*, Silver Spring, MD 1995.
- 17 *ElternB*, S. 149 f.
- 18 Vgl. *Schuh*, S. 239 f.
- 19 Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig [1905], S. 438. In diesem Kontext von Interesse ist die Diskussion um Instrumentierungsfragen mit dem Vater. Nach dem oben zitierten Brief von Richard Strauss an die Mutter vom 14. Oktober 1890, in dem er seine Idee andeutet, »einige Partien umzuinstrumentieren« (zit. nach *Schuh*, S. 239), schreibt der Vater am 17. Oktober 1890 (in: *ElternB*, S. 134): »[...] überarbeite den ›Macbeth‹ noch einmal sorgfältig, und schmeiße den übermäßigen Wulst von Instrumentenfett hinaus,

Am 2. März 1892, nach der Uraufführung der uminstrumentierten Fassung, schrieb er an Alexander Ritter: »jetzt ist kein Thema mehr darin, das nicht ›herauskommt‹«,²⁰ sein Ziel der Präzisierung in der thematischen Arbeit hält er also für erreicht.

Bezüglich der Uminstrumentierung ist deshalb zu fragen:

1. Wie erreicht er das »plastischere«²¹ Hervortreten der Hauptthemen?
2. Welche Rolle spielt die Basstrompete, und zwar
 - a) beim Hervortreten der Motive,
 - b) in der Gestaltung des Orchesterklanges insgesamt, also etwa um das Blech zu mildern, und
 - c) ist zu diskutieren, ob die Basstrompete und ihr spezifischer Klang dem Macbeth-Sujet entsprechend eingesetzt werden.
3. Gibt es Änderungen, die über die Uminstrumentierung hinausgehen?

und gebe den Hörern mehr Gelegenheit, *das* heraushören zu können, was Du eigentlich sagen willst.« Die geforderte Entschlackung des Orchesterklanges steht nur scheinbar im Widerspruch zu Richard Strauss' Ansicht, dass große Blechbläserbesetzungen für milden Klang sorgen. Franz Strauß wendet sich schließlich nicht gegen die Anzahl an verwendeten Blechbläsern oder auch deren klangliche Kombination; es kommt ihm auf Klarheit an; und dies deckt sich letztendlich mit Richard Strauss' Äußerung, dass er sich »manches in der thematischen Arbeit etwas klarer wünsche«, weswegen schließlich »der Gedanke aufgetaucht« sei, »einige Partien umzuinstrumentieren.« In diesen Zusammenhang passen auch Äußerungen beider zum *Don Juan*: Am 14. November 1889 (in: *ElternB*, S. 121) schreibt Franz Strauß: »[D]aß Du künftig mit der Behandlung des Blechs etwas sparsamer und vorsichtiger sein mußt, und nicht zu viel auf den äußeren Glanz, und mehr auf inneren Gehalt bedacht sein mußt. Farbe bleibt immer nur Mittel zum Zweck«. Richard Strauss antwortet am 15. November 1889 (ebd.): »[D]och so viel ist sicher, daß ich mich in der Berechnung der Effekte, Orchesterbehandlung nirgends getäuscht habe. Das Blech ist sehr schwer und anstrengend, klang aber nirgends brutal, sondern durch die drei Trompeten und die polyphone Behandlung viel milder als in früheren Sachen.« Auch hier scheint die Intention beider Briefschreiber zumindest ähnlich: Der Vater pocht auf den »inneren Gehalt« statt »äußeren Glanz«, ein Ziel, das über sparsamen Umgang mit dem Blech zu erreichen sei. Der Sohn ist sich seiner Behandlung des Blechs mittlerweile vollkommen sicher: Das, was ihm vorschwebt, habe er erreicht; zudem gibt er an, auf welche Weise dies geschehen sei.

²⁰ Zit. nach Asow, *Thematisches Verzeichnis* 1, S. 109.

²¹ Zit. nach ebd., S. 108.

Die Basstrompete

Gelegentlich wird die Basstrompete solistisch eingesetzt:

Abb. 1a: Macbeth, zweite Fassung, T. 34-37,²² Partiturausschnitt

Abb. 1b: Macbeth, dritte Fassung, T. 34-37,²³ Partiturausschnitt

Die Abbildungen 1a und 1b zeigen die Fanfare vom Beginn des Stücks, der später näher zu erläutern ist. In Takt 36 steht sie in beiden Fassungen in der Trompete; in Takt 34 wurde sie in der zweiten Fassung im *f* vom ersten und dritten Horn vorgelesen, in der umgearbeiteten Version von der Basstrompete im *ff*.²⁴ Was ist dadurch gewonnen? Man kann argumentieren, dass die Basstrompete vom Ton her näher an der Trompete steht als das Horn. Dazu kommt ihr Klangcharakter: Hans Ku-

22 Abdruck dieser wie auch aller weiteren Stellen aus dem Autograf der zweiten Fassung mit freundlicher Genehmigung der Familie Strauss.

23 Nach Richard Strauss, *Macbeth*, RSE 20, S. 275 f., entspricht dem Erstdruck im Jos. Aibl Verlag. Mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag Leipzig, London, New York.

24 Vgl. auch Hans Kunitz, *Die Instrumentation. Ein Hand- und Lehrbuch*. Teil VII: *Trompete*, Leipzig 1958, S. 578; außerdem Scott Allan Warfield, *The Genesis of Richard Strauss' Macbeth*, Ph. D. Diss., University of North Carolina Chapel Hill 1995, S. 357.

nitz spricht ihr »größere Klangkraft und Klangsubstanz« als der Trompete zu.²⁵ Egon Voss stellt fest, dass sie von Wagner im *Ring* gerne im Bereich Alberichs eingesetzt wird; ferner schreibt er, dass sie »in tiefer Lage den Eindruck des Unheimlichen« zu erwecken vermag.²⁶ Kunitz spricht ebenfalls mit Bezug auf den *Ring* vom »männlichen, heroischen Klang«, »besonders dominierend und energievoll für die heldischen Motive«; an anderer Stelle bezeichnet er ihren Klang im Bereich der kleinen Oktave als »gebieterisch«.²⁷ Demnach dürfte sich das Instrument dafür eignen, das Düster-Heldische des Sujets und der Person Macbeths zu charakterisieren, und in diesem Bereich setzt Strauss es ein. Die Basstrompete wird in gewisser Weise zum Sinnträger; nicht zufällig wird sie nicht im motivischen Bereich der Lady Macbeth (ab T. 65) verwendet. Und in einer Passage gegen Ende des Stücks, die als Rest jenes ursprünglich als Schluss gedachten Triumphmarsches für Macduff gesehen werden könnte, fehlt das Instrument ebenso (Abb. 2a und 2b):

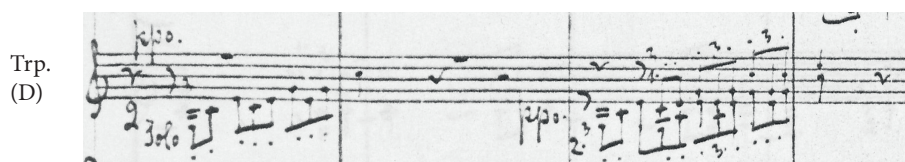


Abb. 2a: Macbeth, zweite Fassung, T. 534-537, Partiturausschnitt



Abb. 2b: Macbeth, dritte Fassung, T. 539-542,²⁸ Partiturausschnitt

Macduffs Fanfare wird auch in der dritten Fassung ausschließlich von den Trompeten geblasen, deren strahlender Glanz dem Sieger Macduff eher entspricht als das Dunkel-Heroische der Basstrompete.

²⁵ Kunitz, *Instrumentation*, S. 578.

²⁶ Egon Voss, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, Regensburg 1970, S. 205 f.

²⁷ Kunitz, *Instrumentation*, S. 572 und S. 576.

²⁸ Nach Strauss, *Macbeth*, RSE 20, S. 350. Mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag Leipzig, London, New York. Die unterschiedlichen Taktzahlen beider Fassungen ergeben sich daraus, dass die Takte 255 bis 258 der dritten Fassung in der zweiten Fassung noch fehlen; dazu später.

Macbeths so anders geartete Fanfare in der Basstrompete hat ihr Vorbild (Abb. 3a):

Btrp. (D)

mf *più f*

Brünnhilde

f

Ho - jo-to-ho! Ho - jo-to-ho! Hei-a - ha! Hei-a-

Abb. 3a: Richard Wagner, *Walküre*, 2. Akt, T. 94-96,²⁹ Partiturausschnitt

Btrp.

marcato

ff

3

Abb. 3b: *Macbeth*, dritte Fassung, T. 34f.,³⁰ Partiturausschnitt

Dass Strauss sich bei der Verwendung des Instruments mit Sicherheit am *Ring* Wagners orientiert hat, zeigt ein Vergleich mit einer Stelle aus dem Beginn des zweiten *Walküre*-Akts, wo die Basstrompete das Walküren-Motiv zusammen mit den »Hojotoho«-Rufen Brünnhildes vorträgt. Die *Macbeth*-Fanfare ist dem Walkürenmotiv nicht unähnlich. Auch die Fanfare Macduffs (vgl. oben Abb. 2a und 2b) hat eine Parallele oder ein Vorbild in der *Walküre*, wo das Motiv allerdings nicht nur von der Trompete (wie im *Macbeth*) vorgetragen wird, sondern zudem von der Basstrompete (Abb. 4).

Trp. 1 (F)

f *più f*

Btrp. 1 (D)

f *più f*

Abb. 4: Richard Wagner, *Walküre*, 2. Akt, T. 26-29,³¹ Partiturausschnitt

29 Nach Richard Wagner, *Die Walküre. Zweiter Aufzug*, hrsg. von Christa Jost (= Sämtliche Werke 11.2), Mainz 2004, S. 18. Mit freundlicher Genehmigung von Schott Music, Mainz.

30 Nach Strauss, *Macbeth*, RSE 20, S. 275. Mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag Leipzig, London, New York.

31 Nach Wagner, *Walküre. Zweiter Aufzug*, S. 5 f.

Hinzuweisen ist auf das ebenfalls fanfarenartige Schwertmotiv, das überhaupt zum ersten Mal solo von der Basstrompete (in Es) gespielt wird, und zwar im ersten *Walküre*-Akt vor der Textstelle Hundings: »Mit Waffen wahrt sich der Mann.«³² Auch das *Rheingold*-Motiv (wiederum eine Fanfare) wird mehrmals solistisch von der Basstrompete vorgetragen; so im zweiten *Rheingold*-Bild in Moll und auch durch die Klangfarbe des Instruments den Glanz des Goldes quasi abdunkelnd, wo Fafner Fasolt überzeugt, dass mit dem Gold mehr als mit Freia gewonnen sei; er sagt: »auch ew'ge Jugend erjagt, wer durch Goldes Zauber sie zwingt.«³³

Durchaus verwandte Stellen gibt es in Strauss' *Elektra*:



Abb. 5: *Elektra*, Ziff. 20,³⁴ Partiturausschnitt

Abbildung 5 zeigt ein ebenfalls fanfarenartiges, auf Agamemnon bezogenes Motiv;³⁵ allerdings geht hier die dritte Posaune mit der Basstrompete.

Koppelungen ähnlicher Art gibt es mehrmals auch im *Macbeth*. In der zweiten Fassung des *Macbeth* (T. 464–466, Abb. 6a) hatte Strauss nur die erste Trompete in D spielen lassen.

Jetzt (Abb. 6b) setzt er die in D gestimmte Basstrompete dazu, die eine Oktave tiefer als die Trompete erklingt. Auf diese Weise wird der strahlende Glanz der solistischen Trompete abgedunkelt und damit gedeckt, der Klang wird etwas breiter und vielleicht auch rauer. Dazu kommt, dass Strauss in der dritten Fassung den die Fanfare eröffnenden Quartsprung nach unten von der zweiten Trompete verstärken lässt (T. 469–470).

Unmittelbar anschließend wird die Fanfare von der zweiten und der dritten Trompete vorgetragen; der Quartsprung zu Beginn (T. 471–472) wird jetzt von der Basstrompete intensiviert. In der zweiten Fassung (T. 466–467) war der Quartsprung von der zweiten Trompete mitgespielt worden. (Auch für Koppelungen von

32 Wagner, *Die Walküre. Erster Aufzug und Anhang*, hrsg. von Christa Jost (= Sämtliche Werke 11.1), Mainz 2002, S. 66, T. 763–765.

33 Vgl. Richard Wagner, *Das Rheingold. Erste und zweite Szene* (= Sämtliche Werke 10.1), hrsg. von Egon Voss, Mainz 1988, S. 174, T. 1580–1583, Btrp. in Es.

34 Nach Richard Strauss, *Elektra*, RSE 4, S. 17.

35 Bryan Gilliam, *Richard Strauss's »Elektra«*, Oxford 1991, S. 208: »Agamemnon as king.«

Handwritten musical score for a symphony, showing staves for Flute (Fl.), Clarinet (Kl.), Trumpet 1 (Trp. 1), and Violin (Vl.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'poco', 'f', and 'loco'. The notation is in German, with 'Tempo' at the top and 'loco.' at the bottom right. The score is written on a single page with a large, bold, handwritten '2' at the top left.

Abb. 6a: Macbeth, zweite Fassung, T. 464-468

tempo

Fl.

Ob.

E. H.

Kl.

Trp.
(D)

Btrp.
(D)

Tuba

VI.

mit Holzschlägel

grosse Trommel

Becken u. H.

kr. Tr.

Tam-tam

tempo

Abb. 6b: Macbeth, dritte Fassung, T. 469-472 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag Leipzig, London, New York)

Trompete und Basstrompete gibt es Parallelen in Wagners *Ring*, etwa zu Beginn des zweiten *Walküre*-Akts, wo die F-Trompete mit der Basstrompete in D in Oktaven verläuft. Die Tonlage entspricht derjenigen der soeben besprochenen Stelle aus *Macbeth*.) Strauss geht es hier offenkundig nicht nur um eine klangliche Veränderung des Trompetentons. Die Basstrompete mit ihrer Klangkraft wird sicherlich auch zur Stärkung der Fanfare im Sinn ihres Hervortretens als Hauptmotiv gegenüber den flirrenden Sechzehnteln der Holzbläser und Violinen eingesetzt; in der zweiten Fassung hatten übrigens die Klarinetten noch die Viertel mit Vorschlägen zu spielen, die in der dritten Fassung den Oboen und dem Englischhorn zugeteilt sind.

Das Bestreben, Motive stärker hervortreten zu lassen – Strauss' Hauptanliegen bei der Umarbeitung³⁶ – zeigt sich an vielen Stellen (dazu später mehr: Strauss steht dafür eine breite Palette unterschiedlicher Mittel zur Verfügung). Eine Passage, in der die Basstrompete mit anderen Instrumenten zur Motivverstärkung zusammenwirkt, sei vorweggenommen. In den Takten 282 bis 283 der zweiten Fassung war die Fanfare ursprünglich von den Klarinetten, der ersten Trompete, den ersten Geigen und den Celli gespielt worden; das übrige Orchester trägt ein in Vierteln abwärts schreitendes Motiv vor. In der dritten Fassung (dort T. 286–287) kommen die Basstrompete (B alto), die zweiten Geigen und die Bratschen zur Fanfare, die Klarinetten hingegen ordnet er jetzt dem absteigenden Motiv in Vierteln zu. Insbesondere die Basstrompete stärkt die Fanfare; durch das übrige Blech bleibt das schreitende Viertelmotiv präsent genug. Die Klarinetten füllen das Holzbläuserspektrum auf; zusammen mit der Trompete in der zweiten Fassung dürften sie kaum hörbar gewesen sein.

Bisher wurde die Basstrompete als motivisch markant hervortretendes Instrument dargestellt. Sie kann dabei aufgrund ihres Klangcharakters zum Sinnträger werden; zudem nutzt Strauss sie, um Motive stärker zu zeichnen. Und schließlich hat er selbst im oben zitierten Brief an seine Eltern³⁷ darauf hingewiesen, dass er sie eingefügt habe, weil sie das Blech mildere. In der Instrumentationskunde schreibt er vom eher weichen Klang einer großen Blechbesetzung; als Grund dafür gibt er das sich gegenseitige Ergänzen der Instrumente an.³⁸ Der Basstrompete fällt dabei die Rolle der klanglichen Vermittlung zwischen Trompeten und Posaunen zu, wie er an seine Eltern schreibt.³⁹ Takt 288 der dritten Fassung im Vergleich mit der analogen Stelle Takt 284 aus der zweiten Fassung mag dies illustrieren. Dort erklingt der Beginn des Motivs der Lady Macbeth (erstmalig in T. 67) zu Haltetö-

36 Vgl. oben, S. 113.

37 *ElternB*, S. 149 f.

38 Berlioz/Strauss, *Instrumentationslehre*, S. 438.

39 *ElternB*, S. 149 f.

nen. In der zweiten Fassung tragen die Oboen, das Englischhorn sowie die Streicher mit Ausnahme der Kontrabässe das Motiv vor; die Haltetöne liegen in allen anderen Instrumenten, insbesondere auch im Blech (Hörner, Trompeten, Posaunen und Basstuba). In der dritten Fassung wird das Blech gemildert, da die Basstrompete zwischen die Trompeten und die Posaunen tritt und den Klang auffüllt. Das Thema der Lady Macbeth kann somit besser hervortreten.

Weitere Eingriffe in die Partitur

Mit der Einführung einer Basstrompete und den damit einhergehenden klanglichen Konsequenzen und eventuell auch Assoziationen ist bereits ein wichtiger Unterschied der beiden Fassungen benannt. Strauss ging bei seiner Überarbeitung aber noch weiter und nutzte die Gelegenheit, um im größeren Stil seine neu erworbenen kompositorischen und aufführungspraktischen Erfahrungen und Kenntnisse einzuarbeiten. Wo er dabei den Stift ansetzte und welche Kategorien von Veränderungen dabei herauskamen, sei anhand von einigen charakteristischen Stellen umrissen.

Auf der ersten Partiturseite dominiert zunächst eine charakteristische Fanfare (Abb. 7), die im ganzen Stück ein immer wiederkehrendes Motiv darstellt. Danach erst folgt (ab T. 6) der Motivkomplex für die Person des Macbeth, vom Komponisten durch die Eintragung »(Macbeth)« kenntlich gemacht. Vergleichen wir zunächst die Fanfare in beiden Fassungen.



Abb. 7: Macbeth, T. 3–5, Partiturausschnitt (Flöten 1, 2) in der zweiten (links) und dritten Fassung⁴⁰ (rechts)

In der zweiten Fassung (links) sehen wir am Beispiel der Flöten (alle anderen beteiligten Instrumente haben dieselbe Dynamik), dass die Fanfare eine dynamische Steigerung vom *mf* zum *ff* erfährt. In der dritten Fassung (rechts) führt die Steigerung nur

40 Nach Strauss, *Macbeth*, RSE 20, S. 271. Mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag Leipzig, London, New York.

mehr bis zum *f*; ein kleines *cresc.* in den Violinen hält die Spannung zum Ende hin. Das *ff* bleibt somit für den Einsatz des Macbeth-Motivkomplexes⁴¹ (ab T. 6) aufgespart, der die Haupttonart d-Moll einführt und damit die terzlose Fanfare im Nachhinein als dominantisch ausweist. Dank der kleinen Änderung wirken jetzt Harmonik und Dynamik zusammen, um den Eintritt des Macbeth-Komplexes wuchtiger und dramatischer erscheinen zu lassen. Außerdem ist das Abreißen der Fanfare jetzt nicht mehr mit einer Viertelnote, sondern mit Achtelnote und Achtelpause notiert und dadurch rhythmisch geschärft. Beide Maßnahmen – rhythmische Schärfung und raffiniertere Ausarbeitung der Dynamik – stellen grundsätzliche Tendenzen der Überarbeitung dar.

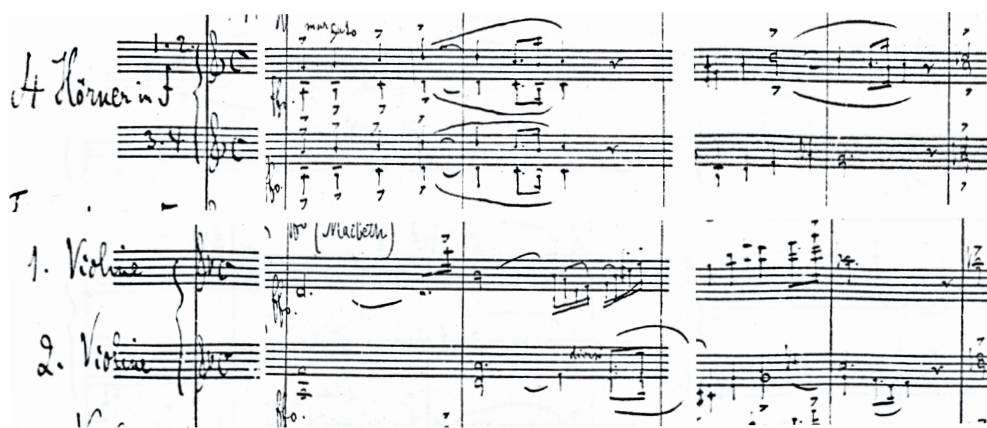


Abb. 8: Macbeth, zweite Fassung, T. 6–9; Partiturausschnitt (F-Hörner und Violinen)

Wir betrachten als nächstes den Beginn des langen Macbeth-Motivkomplexes ab Takt 6 in der zweiten Fassung (Abb. 8): In den vier F-Hörnern (und zunächst nur in diesen) setzt eine zweitaktige schreitende Bewegung ein, die in eine Synkope und eine punktierte Figur mündet. Das Ganze wird in den zwei darauffolgenden Takten (jetzt aber mit größeren Schritten auf den Stufen eines verminderten Akkords) wiederholt. Jede der beiden zweitaktigen Einheiten ist am Ende des jeweils ersten Taktes mit einer ebenfalls punktierten springenden Figur verzahnt (im Bild stellvertretend anhand der Stimme der Violine I zu sehen), die in eine Dissonanz auf der nächsten Eins führt. Verbunden sind die Zweitaktgruppen durch einen (hier ebenfalls in der Violine I sichtbaren) schnellen Sechzehntel-Lauf. Es ist also bereits einiges geboten,

41 Hansen betrachtet die ganze Passage Takt 6–63 als einen »geschlossenen Motivkomplex« (Mathias Hansen, *Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen*, Kassel u. a. 2003, S. 49).

aber damit nicht genug: Der zweite Zweitakter ist zusätzlich durch eine weitere kleine punktierte Figur (T. 7, letzte Zählzeit, im Bild sichtbar in der Violine II) eingeleitet bzw. an das Vorherige angebunden. Daran beteiligen sich außer der Violine II noch sechs Holzbläserstimmen. Musikalisch dürfte es sich speziell bei dieser Figur um ein Gebilde von nicht so tragender Bedeutung handeln – Strauss hat sie in der dritten Fassung gestrichen und damit den Satz etwas reduziert, man könnte auch etwas respektlos sagen: entschlackt. Außerdem ändert er am Klang: Zu den vier Hörnern, die die schreitenden Bewegung spielen, tritt in der dritten Fassung die Basstrompete hinzu, und die Basstuba, die in der zweiten Fassung noch geschwiegen hatte, markiert mit einem *D* den Anfangston⁴² – es wird düsterer. Auch bei der springenden Figur am Ende von Takt 6 / Takt 8 ändert sich etwas am Klang: Beim ersten Mal werden drei Flöten gegen zwei Oboen ausgetauscht; die Bassklarinette entfällt und die Violine II kommt hinzu, somit wirken jetzt drei Streicherstimmen mit Oboen und Klarinetten zusammen. Die Violine II schließt sich anschließend der Sechzehntelbewegung von Violine I und Viola an, genauso wie die ebenfalls freigewordenen Klarinetten. Diese Umstellungen bewirken, dass nun die konstruktiveren Motive klarer hervortreten; die frei gewordenen Stimmen werden zur Motivverstärkung eingesetzt. Alles in allem: Das Zusammenspiel von wuchtigerer Dynamik, dunkleren Klangfarben und klarer präsentierten Motiven bewirkt eine hochgradig theatrale Inszenierung des ersten Macbeth-»Auftritts«.

Das nächste Beispiel ist einem späteren Abschnitt mit Durchführungscharakter entnommen; die Motivkomplexe von Macbeth und der nicht minder sinistren Lady Macbeth waren zuvor einzeln erklingen und befinden sich jetzt in (unheilvollem) Dialog. Abbildung 9 zeigt einen Ausschnitt aus der Streichergruppe der zweiten Fassung; man erkennt den Anfang eines düster grübelnden, Macbeth zugeordneten Motivs in den Celli und Bässen. Mit diesen gekoppelt sind noch (im Bild nicht sichtbar) Bassklarinette und Kontrafagott.

In der dritten Fassung wird dieses Motiv wiederum durch die Basstuba verstärkt, die zusätzliche Klangsubstanz und dunkle Farbe beisteuert. Außerdem verschwindet die vorweggenommene Sechzehntelfigur der Violine I (T. 181, zweite Takthälfte), die von der Präsentation des düsteren Motivs ablenkte. In diesem Takt ist also wieder eine Kombination aus Motivverstärkung und Entschlackung zu erkennen.

42 Weitere Stellen, an denen die Basstuba in der dritten Fassung neu hinzukommt: T. 44 ff. mit der Bpos. in Oktaven, ebenso 54 f., 60 f. allein, 181 f. mit Holz, 190 f., 196 ff., 210, 218 ff., 234–249, 359 f. mit Bpos. in Okt., 464 motivisch, 393–395 desgl., 399–401 desgl., 405 f., entfällt 421 f. und 424 f.; 470, 472, 476, 478, 481–485 mit Bpos. in Okt., 490–492 dass. verlängert, 544–550 ohne Pos., 550 f. motivisch.



Abb. 9: Macbeth, zweite Fassung, T. 181–183, Partiturausschnitt (Streicher)

Im Takt darauf lässt sich ein weiterer Aspekt einer gereiften Instrumentationskunst des jungen Strauss feststellen. Hier setzt in den Holzbläsern ein zur Lady gehörendes Motiv ein (Abb. 10). In der zweiten Fassung werden »*appassionato*« und *f* verlangt; in der zum gesteigerten Ausdruck neigenden dritten Fassung wird daraus »*furioso*« und *ff*, und der Anfangston bekommt einen Akzent. Außerdem spielen jetzt alle Flöten unisono anstatt in Terzen.⁴³ Wieder tritt ein Instrument motivverstärkend hinzu, und zwar ist es die Violine I, die quasi das Lager wechselt: Sie war ursprünglich bei den grundierenden Sechzehntelfiguren dabei; jetzt unterstützt sie das Lady-Motiv, das somit als Mischklang von Holzbläsern und Violine erklingt. Die einfache Gruppenbehandlung der zweiten Fassung (Holz vs. Streicher) ist jetzt also aufgegeben zugunsten einer komplexeren, klanglich wirkungsvolleren Disposition.

Strauss beschränkt sich nicht auf das Streichen und Umverteilen; an zwei Stellen kommen auch neue Takte hinzu. Ungefähr in der Mitte des Stückes, nach einem großen Steigerungsteil (bis T. 254), dessen furioser Höhepunkt vermutlich den Königsmord oder wenigstens den Entschluss dazu markiert, folgt ein (ungeachtet des Dreiertaktes) marschartig schreitender, eigenartig ruhiger Abschnitt. Dazwischen gibt es (ab T. 252) eine Überleitung (Abb. 11), die überlappend mit dem Schlussakkord der Steigerung beginnt.

43 Vermutlich waren die Terzen der zweiten Fassung bei dieser Intensität und Tonhöhe für Flöten klanglich unbefriedigend.

Handwritten musical score for Macbeth, measures 182f. The score is divided into two systems. The left system is marked *adiposissimo* and the right system is marked *furioso*. The instruments listed on the left are Fl. 1, 2; Fl. 3; Ob. 1, 2; E. H.; Kl. 1, 2; VI.; and Va. The right system shows the continuation of the woodwind parts, with dynamics marked *ff* and *p*. The string parts (VI. and Va.) are also shown, with dynamics marked *p* and *ff*. The score is written in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Abb. 10: Macbeth, zweite und dritte Fassung, T. 182f., Partiturausschnitte (Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag Leipzig, London, New York)

Handwritten musical score for Macbeth, measures 251-256. The score is divided into two systems. The left system is marked *Moderato e mezzo* and the right system is marked *Moderato e mezzo*. The instruments listed on the left are VI.; Va.; Vc.; and Kb. The right system shows the continuation of the string parts, with dynamics marked *cresc.*, *dimin.*, and *p*. The score is written in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Abb. 11: Macbeth, zweite Fassung, T. 251-256, Partiturausschnitt (Streicher)

Diese Überleitung besteht aus einer Kaskade von aufgewühlten Streicher-Sechzehnteln und führt vom gesteigerten Tempo zum »Moderato maestoso« zurück. In der zweiten Fassung müssen für die ganze Überleitung dreieinhalb Takte ausreichen; die Streicher übernehmen anfangs das schnelle Tempo, und erst im letzten Takt vor dem »Moderato maestoso« soll die Beruhigung stattfinden, mit »calando« markiert. In der dritten Fassung ist dieser gedrängte Übergang deutlich entzerrt: Vier Takte sind dazugekommen. Über dem Anfang der Überleitung steht jetzt die Anweisung »wild«, und diese Wildheit kann sich für die Dauer von viereinhalb schnellen Takten entfalten. Dann beginnt mit »calando sin al tempo seguente« die Beruhigungsphase, die sich jetzt über volle drei Takte erstreckt. Der Übergang zwischen den zwei sehr unterschiedlichen Werkabschnitten ist somit in der Neufassung kompositorisch überzeugender ausgearbeitet und darüber hinaus – Strauss dachte wohl auch an künftige Aufführungen durch andere Dirigenten – präziser formuliert worden.

15 Takte später findet man einen interessanten Eingriff bei den Streichern: In der zweiten Fassung gibt es hier ein Feld von sechs kurzen »Einsprengseln« eines Lady-Motivfragments (Abb. 12a, mit Einrahmungen markiert). Drei davon tauchen in der dritten Fassung nicht mehr auf (sie sind in der zweiten Fassung mit Kreuz gekennzeichnet). Übrig bleiben diejenigen drei, die an Taktanfängen liegen (Abb. 12b). Die zweite Violine ist jetzt frei geworden, um die Fanfare zu verstärken. – Also wie gehabt: Vereinfachung des Satzes kombiniert mit Motivverstärkung. Strauss geht aber noch weiter, und zwar im Sinne einer interessanteren Klangregie: Damit jedes der verbleibenden »Einsprengsel« von einer anderen Instrumentengruppe kommt, verlegt er das dritte von der Viola in die Violine II, wobei es allerdings zu einem kleinen kompositorischen Unfall kommt: Die Violine II hätte jetzt ein *ges* zu spielen, welches unterhalb ihres Ambitus liegt. Der de facto unspielbare, aber musikalisch richtige Ton *ges* steht so im Autograf; der Erstdruck allerdings verschweigt (schamhaft?) das *b*-Vorzeichen – was natürlich keine Verbesserung darstellt.⁴⁴

44 Ambitus-Überschreitungen kommen in Strauss' Orchesterwerken häufiger vor, jedoch muss man unterscheiden: Oft ist durch Umstimmen oder gewisse Kunstgriffe der Musiker eine klangliche Realisierung durchaus möglich. Gruhn bemerkt zu diesen etwas anders gelagerten Fällen: »Diese Unbekümmertheit gegenüber den instrumentalen Gegebenheiten erwächst nicht zuletzt aus dem Streben nach möglichst genauer Umsetzung einer Klangvorstellung, die nicht unbedingt vor den überkommenen technischen Grenzen haltmacht.« (Wilfried Gruhn, *Die Instrumentation in den Orchesterwerken von Richard Strauss*, Mainz 1968, S. 51). Der vorliegende Fall erzwingt allerdings definitiv das Spielen anderer als der in der Partitur notierten Töne und fällt damit in eine andere Kategorie. Man kann sich hier veranlasst sehen, über das Verhältnis von Partitur und Stimmen nachzudenken: Während der Stimmen-Erstdruck von der Partitur abweicht und eine für die Violine spielbare, klanglich nicht störende Lösung (mit *b* statt *ges*) bietet, zeigt die (autografe) Partitur hier nicht das konkret Auszuführende, sondern vielmehr die abstrakte musikalische Idee.

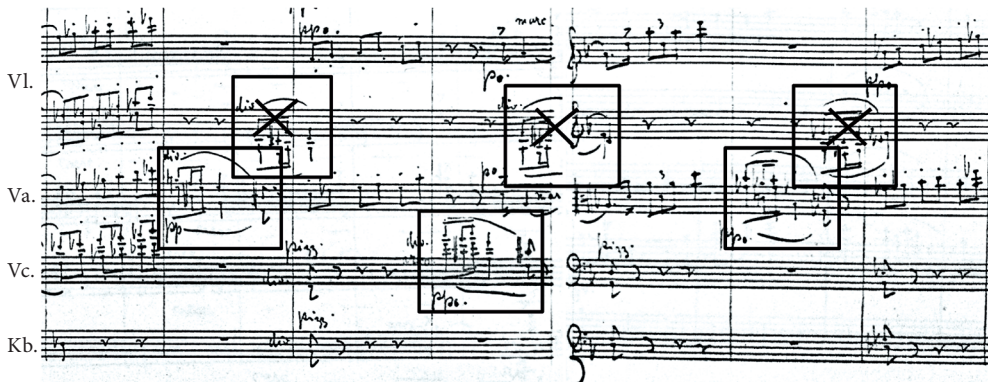


Abb. 12a: Macbeth, zweite Fassung, T. 269–275, Partiturausschnitt (Streicher)

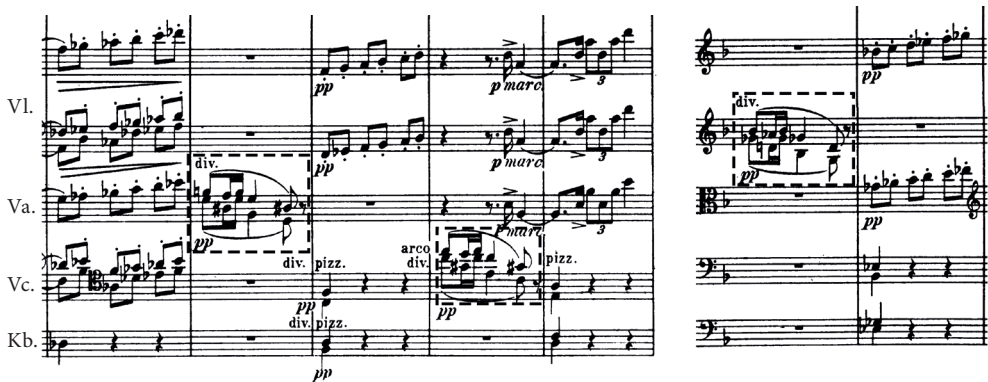


Abb. 12b: Macbeth, dritte Fassung, T. 273–279,⁴⁵ Partiturausschnitt (mit Fehler in T. 278)

Wie erwähnt, war die Partitur der zweiten Fassung in Gebrauch,⁴⁶ und das mag ein Grund dafür sein, dass sie ihrerseits bereits Spuren einer Entwicklung trägt: Strauss hat darin zusätzliche Schlagzeugeinsätze ergänzt, möglicherweise aus den Erfahrungen einer Probe heraus. In Abbildung 13 kann man erkennen, wie er das Tamtam nachträglich in ein leerstehendes Tubasystem notiert hat; darunter, im Paukensystem, wurde die große Trommel integriert, beim Zusammentreffen mit Paukentönen durch zusätzliche Notenhälsen kenntlich gemacht. Diese Ergänzungen sind noch Teil der zweiten Fassung; die dritte übernimmt sie, geht aber noch einen Schritt weiter.

⁴⁵ Strauss, *Macbeth*, RSE 20, S. 311 f. Mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag Leipzig, London, New York.

⁴⁶ Orchesterproben: Januar 1889 Mannheim; März 1889 mit der Meininger Hofkapelle. Uraufführung der zweiten Fassung: 13.10.1890, Umarbeitung: Oktober 1890 bis März 1891.

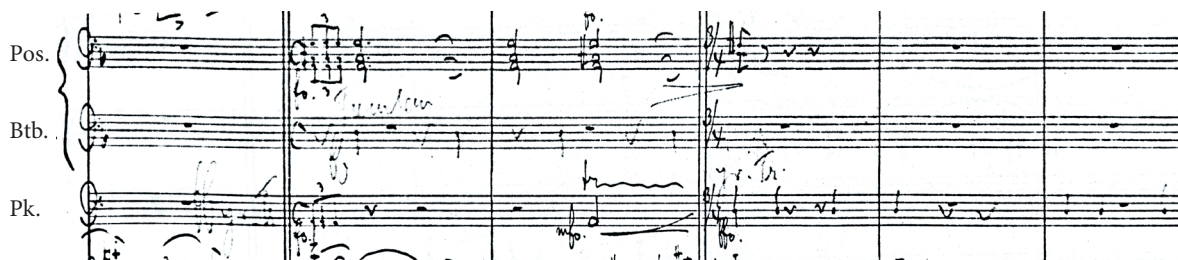


Abb. 13: Macbeth, zweite Fassung, T. 473–478, Partiturausschnitt (Schlagzeug)

In der dritten Fassung ist das Schlagwerk noch farbiger gestaltet: Beispielsweise gibt es ab Takt 538 eine kleine Trommel zu hören, die »hinter der Scene« gespielt wird. Sie ist Teil einer leisen Reminiszenz an die Macduff-Siegesmusik, die ja in der ersten Fassung noch den Schluss darstellte und die in den späteren Fassungen, wo das grausige Ende des Macbeth an ihre Stelle tritt, wie aus einer anderen Sphäre herüberweht.

Das Schlagzeug wird in der dritten Fassung auch genauer notiert: Dynamik und Artikulation sind durch zahlreiche zusätzliche Angaben präzisiert, ebenso die Spielweise, deren Formulierungen sich teilweise genauso interessant lesen, wie sie sich klanglich auswirken: »Tt. [Tamtam] mit Paukenschlägel« (z. B. T. 393, T. 399) oder »Tt. gerieben mit Triangelschlägel« (T. 403).

Wenn bisher von geänderten Klangfarben gesprochen wurde, handelte es sich um das Ergebnis eines instrumentatorischen Justierens ohne Veränderung der harmonischen Fortschreitungen. Doch liegt gerade in den Nuancen der Harmonik ein erhebliches Gestaltungspotenzial, und so kam es auch hier zu Eingriffen.

Bereits im Autograf der zweiten Fassung finden wir nachträgliche Eintragungen oder Veränderungen von Akzidentien; doch dürfte einigen davon eine andere Bedeutung zukommen als den oben beschriebenen Schlagwerk-Ergänzungen. Während letztere zwar ohne besondere Akkuratess, aber doch musikalisch konsequent (auch mit Pausen und Dynamik) notiert sind, wirken die zusätzlichen Vorzeichen und Noten, von denen nun die Rede ist, eher wie eine flüchtige Notiz – zumal sie auch nur in den Streichern eingetragen sind, ohne dass der übrige Orchesterapparat harmonisch entsprechend angepasst wäre. Es leuchtet ein, dass diese unvollständig notierten harmonischen Veränderungen nicht als Teil der zweiten Fassung gespielt worden sein können. Eher dürften diese Eintragungen dem Zweck gedient haben, Ideen für eine harmonische Überarbeitung zu skizzieren, also quasi die dritte Fassung vorzubereiten. Abbildung 14 zeigt einen solchen Fall: In der zweiten Fassung ist

durch die ungeschlachten Vorzeichenkorrekturen eine harmonische Verschärfung⁴⁷ angedeutet, und tatsächlich findet man die Idee in der dritten Fassung aufgegriffen, nun aber säuberlich in sämtlichen analog geführten Stimmen ausgeführt.



Abb. 14: Macbeth, zweite Fassung, T. 491, Partiturausschnitt (Streicher)

Wieder andere harmonische Modifikationen erscheinen in der dritten Fassung ohne skizzenartige Vorbereitung in der zweiten. Vergleicht man die Takte 383–406 der dritten Fassung mit den entsprechenden Takten der zweiten (hier wird auf die Edition der zweiten Fassung im Rahmen der Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss verwiesen), zeigt sich Folgendes: In diesem Bereich, der sich über mehrere Partiturseiten erstreckt und über eine Sequenz zu einem ersten Höhepunkt (T. 403) und schließlich zu einem abschließenden f-Moll-Zielpunkt (letzter Viertelschlag in T. 406) führt, behält Strauss zwar das Sequenzmodell aus der zweiten Fassung bei, steuert aber dabei unterwegs andere Tonarten an. Und wenn schließlich die geänderte Passage am Ende ins unveränderte f-Moll einrastet, geschieht das jetzt über die Ober- und nicht mehr über die Untermediante. Nun dürfte dieser eine im Orchesterklang nicht allzu auffällige Unterschied nicht das Ziel der ganzen Aktion gewesen sein, vielmehr ergibt sich die modifizierte Harmonik vor allem als Konsequenz aus der Überlagerung anderer Maßnahmen: Die Kontrabassstimme wurde chromatischer gestaltet (und bekam eine stringenter Linie); im tiefen Blech (Pos., Btb.) wurden zusätzliche Figuren – Tritonus-Schritte, die sich nicht mit der immer wieder

⁴⁷ Die Violinen waren ursprünglich in leitereigenen (also diatonisch organisierten) Terzen *c/e-h/d-a/c* geführt; durch die Änderungen hat man jetzt eine mixturartige Folge von großen Terzen.

erklingenden Fanfare verbinden – hinzugefügt. Wiederholungen und kleine Schritte in den Violinen I wurden durch springende Figuren, die das Bewegungsmoment unterstützen, ersetzt. Vor dem ersten Höhepunkt (T. 403) wurde eine zweiteilige, eher belanglose Figur der Flöten zu einem großen Zug zusammengefasst, und das prominenteste zum Höhepunkt hinführende Motiv (aus Synkopen und Punktierung) bekam erhebliche Verstärkung (vorher nur Kl. und Hr. 1, jetzt E. H., Hr. 1, Trp. 1, Vl. I), ebenso das darunterliegende, rhythmisch unterstützende aufsteigende Viertel-Motiv, das auch noch eine andere Phrasierung erhielt (scharf akzentuierte Schläge, wo vorher Legato gespielt wurde). Man erkennt: Viele einzelne Maßnahmen, von denen hier nur einige wichtige angedeutet werden konnten, wirken zusammen, um eine stärkere Schubwirkung und eine größere Dramatik zu erreichen – Strauss entwickelt vor unseren Augen seine bekannte Meisterschaft im Komponieren von Steigerungen.

Zusammenfassung

Die eingangs gestellte Frage, wie Strauss das plastischere Hervortreten der Motive erreicht, lässt sich bereits anhand dieser wenigen Beispiele zusammenfassend beantworten: Zum einen spielt das Entfernen störender, die Klarheit des Satzes beeinträchtigender Anteile eine wichtige Rolle. Dazu kommt eine weitere Maßnahme: Weitere Instrumente treten zu den Hauptmotiven hinzu, und es handelt sich in aller Regel um solche, die vorher Liegetöne oder ein der »Entschlackung« anheimgefallenes Material gespielt hatten. Oft kann man es auf einen einfachen Nenner bringen: Frei gewordene Instrumente werden motivverstärkend eingesetzt.

Wir hatten auch nach der Rolle der Basstrompete gefragt und konnten dreierlei feststellen: Durch ihre spezifischen Klangeigenschaften wird sie einerseits zum Sinnträger; darüber hinaus hilft sie, Motive hervortreten zu lassen, und schließlich kann sie eine klangliche Funktion im Sinne des Umfärbens, Milderns oder Auffüllens übernehmen.

Das neu hinzugekommene Instrument ist Teil einer klanglichen Überarbeitung mit der Tendenz zum noch wuchtigeren, dunkleren Klang, der für das Stück charakteristisch ist und der dem gewählten Stoff entspricht.⁴⁸ Dazu kommen in der dritten Fassung nun interessanter gemischte Klangfarben, für die verschiedene Instrumentengruppen gekoppelt werden. Ein Übriges leistet als wichtige Klangfarben-Komponente das Schlagwerk, das vermehrt zum Einsatz kommt und präziser notiert ist.

⁴⁸ Ergänzend sei bemerkt, dass dabei nicht nur die zum Blech hinzugekommene Basstrompete und die in größerem Umfang eingesetzte Basstuba eine Rolle spielen. Auch die hohen Streicher werden häufiger mit Unteroktaven in Cello und Bass gekoppelt und dadurch abgedunkelt.

Über das Klangliche hinaus fanden wir rhythmische, dynamische und harmonische Verschärfungen sowie ergänzte Takte. Die Frage, ob man es bei der Umarbeitung zur dritten Fassung mit mehr als einer Uminstrumentierung zu tun habe, ist also zu bejahen. Die Strauss-Forschung darf sich glücklich schätzen, dass in den Fassungen des *Macbeth* ein wichtiger Entwicklungsfortschritt der Kompositionstechnik des jungen Strauss dokumentiert ist, und es liegt auf der Hand, dass man hier ein dankbares Objekt für künftige Spezialuntersuchungen vorliegen hat.